

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 5 - Equinoxe d'automne 2002

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2002 - Avogadro

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO



Le célèbre psychanalyste Jacques Lacan qualifiait les humains de “parlêtres”. Si l’émergence du langage et la conscience symbolique qui l’accompagne comptent, en effet, parmi les traits essentiels de l’espèce humaine, on peut affirmer en parallèle que, de son côté, le rythme s’impose comme un des caractères fondamentaux du Vivant.

Mais comment prendre conscience de quelque chose qui nous anime déjà dès notre vie utérine? Un peu comme l’eau pour les poissons, l’air pour les oiseaux, le milieu dans lequel nous baignons nous apparaît comme tellement familier que nous avons du mal à reconnaître son existence. Comme le disait Kant en boutade, les pigeons pourraient aller jusqu’à imaginer qu’ils seraient capables de voler sans air.

Notre propre représentation du rythme qui vit en nous et qui détermine également pour une large part nos actions, peut, elle aussi, s’avérer limitée. Elle le sera d’autant plus, probablement, que règnera l’insolente idée de notre libre arbitre. Non pas que notre destin soit écrit dans les moindre détails, ni que tous nos actes soient déterminés, mais convenons au moins qu’il est une série de phénomènes qui nous dépassent dont nous sommes tributaires. Le rythme est l’un d’entre eux.

Depuis quelques décennies, des chercheurs s’intéressent au rôle que joue le rythme dans notre existence quotidienne. **Maya Gratier** a consacré plusieurs années de sa vie à étudier l’incidence du rythme sur les échanges vocaux entre mères et bébés de diverses cultures. Elle nous fait l’honneur d’esquisser pour nous en quelques lignes un aperçu des principales idées contenues dans la Thèse de Doctorat qu’elle a soutenue à la Sorbonne sur ce sujet.

Ce numéro étant placé sous le signe de l’interaction, notre rubrique *Scanné pour vous* s’attache à élucider les rapports qu’entretiennent entre eux les différents “étages” rythmiques d’une page de *l’Histoire du Soldat* de Stravinsky. Interactif aussi, le défi que nous vous proposons ce trimestre dans lequel il s’agit de réussir à *deux* (ou plus, pourquoi pas? Plus on est de fous...) à regagner le tempo initial d’une figure après une série de transformations. Mais toutes ces prouesses ne seraient rien si elles ne prenaient leur source dans cette conscience rythmique qu’il nous appartient, jour après jour, de cultiver si nous voulons tant soit peu comprendre qui nous sommes. C’est le sens de notre rubrique *Restons en phase* proposée par notre généreux collaborateur **Denis Orloff**.

J’allais terminer en vous encourageant à devenir chaque jour plus rythmés, plus rythmiques. Mais ce vœu saugrenu cache encore quelque irréductible outrecuidance. Je me contenterai donc de vous souhaiter de *laisser faire* en vous cette forme archaïque, cette force mystérieuse que l’on appelle “rythme”.
Bon automne!

A.M.



RÉFLEXIONS MESURÉES

**Rythme
et
musicalité**



**entre
mères
et bébés.**

par Maya Gratier.



Naissance du son, naissance du soi

Les chercheurs savent depuis plusieurs années, non seulement que le fœtus entend mais qu'il est particulièrement sensible à la voix humaine. Durant le troisième trimestre, le fœtus apprend à connaître toutes les nuances subtiles des voix de ses parents. Il peut distinguer deux langues (le bilinguisme commence in utero) et, à la naissance, reconnaît une musique ou un texte qu'il a souvent entendu au cours de la gestation (Lecanuet, 1995). De plus, le fœtus est très actif lors de son écoute. Il s'oriente vers les sons et réagit en modulant ses mouvements selon la qualité ou le degré de familiarité des sons. Cette motivation pour le sonore constitue une trame fondamentale du développement du bébé qui, après la naissance, allie à cette capacité d'écoute attentive toute la gamme subtile de ses propres expressions vocales et corporelles qui font écho et s'organisent en autant de réponses complexes et claires pour ses interlocuteurs. En apprenant à utiliser sa voix, en l'accordant aux rythmes et aux mélodies de ses proches, le bébé exprime sa propre chorégraphie sympathique, porteuse de ses expériences subjectives et de son identité en formation.

Depuis les années 70, un vaste corpus de recherches psychologiques sur le nourrisson montre qu'il naît avec une compétence naturelle pour le rythme musical. Dans tous les pays du monde, on s'adresse au bébé en utilisant une forme de langage modifiée plus musicale que le langage parlé entre adultes; on allonge les syllabes, on exagère les contours mélodiques (Papoušek, 1995; Fernald, 1989). De plus, cette forme de langage qu'on appelle le «parler-bébé» change selon l'âge et les compétences du bébé et façonne de manière dynamique son accès au langage. Chaque contour prosodique porte une signification précise et universelle : par exemple un contour ascendant invite à la communication ou encourage l'expression alors qu'un contour descendant calme et apaise. Dès les premières semaines de la vie, le nourrisson s'oriente et s'anime lorsqu'un interlocuteur lui parle en modulant intuitivement le rythme et la prosodie de ses vocalisations. Le bébé scandant les paroles de son interlocuteur, il anticipe les fins de segments linguistiques ainsi que les moments clés de la rythmique conversationnelle. Même un bébé né deux mois avant terme est capable d'entrer en conversation avec un partenaire. Il sait à quel moment précis c'est à lui d'intervenir comme il attend la réponse cadencée de l'autre (Trevarthen, 1999). Il connaît déjà le balancement de la phrase.



Le bébé et la mère apprennent à se connaître à travers la dynamique co-créative de leurs échanges sonores et corporels. D'instant en instant ils construisent leur intimité : leurs voix se mêlent, se séparent et se retrouvent selon une logique affective et musicale qui est à la fois universelle, car tout le monde la comprend, et unique.

Le bébé musicien

Les analyses acoustiques détaillées du timing et de la prosodie des vocalisations de la mère et du bébé au cours de leurs échanges vocaux spontanés montrent très clairement que l'accordage affectif de l'un à l'autre est sous-tendu par un accordage temporel subtil et précis (Gratier, 1999; 2001; Trevarthen, 1999). En étudiant de près les spectrogrammes et courbes de la hauteur des voix, on se rend compte que la mère et le bébé se comportent comme



deux musiciens en train d'improviser : ils répètent certaines figures rythmiques et mélodiques, chacun introduisant des micro-variations expressives dans le flux interactif. La mesure se perd et se retrouve, les fins de phrases s'allongent, les voix se croisent au moment de l'apogée sonore et affective.

C'est à travers ce jeu musical complexe et hautement significatif sur le plan affectif que la mère et le bébé découvrent et créent un monde de sens partagé. C'est donc un rythme particulier qui structure les interactions entre mères et bébés, un rythme suffisamment stable pour permettre une construction et un partage, et suffisamment variable pour rendre l'échange intéressant et dynamique. À chaque instant, le déroulement des expressions partagées n'est ni aléatoire, ni déterminé,



mais porteur d'une riche potentialité créative. Ainsi, des méthodes d'analyse novatrices, inspirées par les analyses du *timing expressif* dans les duos de musique improvisée (Iyer, 1998; Schogler, 1999; 2002), ont du être mises en place pour cerner toute la subtilité des échanges du tout jeune humain.

Dès l'âge de 6 semaines, le nourrisson co-construit avec son partenaire d'interaction de véritables narrations musicales comprenant introduction, développement et dénouement final. Les échanges sont organisés selon des règles temporelles que nous avons pu repérer grâce à la microanalyse acoustique des interactions spontanées. L'interaction, par exemple, est régie par des cycles plus ou moins variables d'attention et inattention : le bébé doit interrompre le flux interactif au bout d'un temps d'interaction d'une durée de l'ordre de quelques minutes qui varie selon son âge et son humeur. La mère attentionnée respecte ces «temps morts» de la communication et co-régule intuitivement ses états subjectifs. Des travaux récents montrent par ailleurs que les cycles narratifs non-verbaux ont des durées qui varient entre 20 et 30 secondes et que les vocalisations de la mère et du bébé s'organisent aussi en véritables «phrases» musicales qui durent entre 2 et 5 secon-

des (3 secondes en moyenne). Cette dernière unité temporelle est extrêmement stable. On la retrouve partout dans le monde. Elle correspond d'ailleurs à une unité temporelle fondamentale pour les neurologues qui s'intéressent à la notion de présent psychologique (Pöppel, 1997) de même qu'elle correspond à une unité universelle retrouvée dans les musiques et poèmes du monde entier.

Comme la musique écrite et jouée, la musicalité entre une mère et son bébé tissent ensemble les émotions, les sensations et le sens. L'intimité se construit dans les interstices du rythme expressif, et se double d'une volonté d'aimer et d'appartenir à une communauté d'humains.



Références :

- Fernald, A. (1989). Intonation and communicative interest in mother's speech to infants: Is the melody the message? *Child Development*, 60, 1497-1510.
- Gratier, M. (1999). Expressions of belonging : The effect of acculturation on the rhythm and harmony of mother-infant vocal interaction. In "Rhythms, musical narrative, and the origins of human communication". *Musicae Scientiae, Special Issue, 1999-2000* (93-122). Liège : European Society for the Cognitive Sciences of Music.
- Gratier, M. (2001). Rythmes et appartenances culturelles : Etude acoustique des échanges vocaux entre mères et bébés autochtones et migrants. Thèse de Doctorat, Université René Descartes, Paris.
- Iyer, V. (1998). Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics. Unpublished doctoral dissertation. University of California, Berkeley.
- Lecanuet J.-P. (1995). L'expérience auditive prénatale. In I. Deliège et J.A. Sloboda (Eds), *Naissance et développement du sens musical* (pp. 7-38). Paris :Puf.
- Papoušek H. (1995). Origines biologiques et culturelles de la précocité. In I. Deliège et J.A. Sloboda (Eds), *Naissance et développement du sens musical* (pp41-62). Paris: Puf.
- Pöppel, E. (1997). Hierarchical of temporal perception. *Trends in Cognitive Science*, 1, 56-61.
- Schogler B. (1999). Studying temporal co-ordination in jazz duets. In "Rhythms, musical narrative, and the origins of human communication". *Musicae Scientiae, Special Issue, 1999-2000* (pp. 75-91). Liège : European Society for the Cognitive Sciences of Music.
- Schogler, B. (2002). Thèse de Doctorat, The University of Edinburgh, R.-U.
- Trevarthen C. (1999). Musicality and the intrinsic motive pulse. In "Rhythms, musical narrative, and the origins of human communication". *Musicae Scientiae, Special Issue, 1999-2000* (pp. 155-215). Liège : European Society for the Cognitive Sciences of Music.



Maya Gratier



SCANNÉ POUR VOUS

Stravinsky et les polyrythmes

par Arnould Massart



*Stravinsky
par Picasso*



Nous nous contenterons ici d'illustrer par un petit exemple une certaine manière qu'a I. Stravinsky de traiter les polyrythmes. Pour ce faire, nous nous référerons à

une page de l'*Histoire du Soldat* extraite de la Marche du Soldat entre les chiffres 10 et 13 de la partition.

Histoire du soldat (extrait)

Stravinsky

The image displays a musical score for an excerpt from 'Histoire du soldat' by Igor Stravinsky. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Clarinette en la**: Treble clef, 3/8 time signature, starting with a tempo marking of $\text{♩} = 112$ and a dynamic of *ff*.
- Basson**: Bass clef, 3/8 time signature, starting with a dynamic of *ff*.
- Cornet en la**: Treble clef, 3/8 time signature, starting with a dynamic of *mf*.
- Trombone**: Bass clef, 3/8 time signature, starting with a dynamic of *mf*.
- Tambour de basque**, **Caisse claire**, and **Grosse caisse**: Percussion parts, starting with a dynamic of *f*.
- Violon**: Treble clef, 3/8 time signature, starting with a dynamic of *mf* and a *stacc.* marking.
- Contrebasse**: Bass clef, 3/8 time signature, starting with a dynamic of *mf*.

The score illustrates complex polyrhythmic patterns, particularly in the woodwinds and strings, where different instruments play overlapping rhythmic figures. The time signature is 3/8, and the music is marked with various dynamics and articulations. The percussion parts include a *sempre simile* marking.



Clarinete en la

Basson

Cornet en la

Trombone

Tambour de basque
Caisse claire
Grosse caisse

Violon

Contrebasse

fff

f

p sub *f*

p sub *ff*

ff

sempre stacc.



Clarinete en la

Basson

Cornet en la

Trombone

Tambour de basque

Caisse claire

Grosse caisse

Violon

Contrebasse

A musical score for a symphonic band or orchestra, featuring seven staves. The instruments listed on the left are Clarinete en la, Basson, Cornet en la, Trombone, Tambour de basque, Caisse claire, Grosse caisse, Violon, and Contrebasse. The score is written in 3/4 time and consists of five measures. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#). The percussion parts (Tambour de basque, Caisse claire, Grosse caisse) are written on a single staff with a C-clef. The woodwind and brass parts are written on separate staves with their respective clefs (treble and bass). The string parts (Violon and Contrebasse) are written on separate staves with their respective clefs (treble and bass).



Clarinete en la

Basson

Cornet en la

Trombone

Tambour de basque
Caisse claire
Grosse caisse

Violon

Contrebasse

The image shows a musical score for the 'Marche du Soldat' by Igor Stravinsky, specifically measures 10 through 13. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Clarinete en la (Clarinet in B), Basson (Bassoon), Cornet en la (Trumpet in B), Trombone, Tambour de basque (Bass Drum), Caisse claire (Snare Drum), Grosse caisse (Bass Drum), Violon (Violin), and Contrebasse (Double Bass). The score is written in 3/8 time and features a complex rhythmic pattern with multiple accents and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs. The time signature changes from 3/8 to 2/4 and back to 3/8 throughout the measures.



Extrait de la Marche du Soldat entre
les chiffres 10 et 13 de la partition

Stravinsky et les polyrythmes 4/8




On distingue trois couches dans la polyrythmie de ce passage : l'ostinato joué par les cordes (auquel s'ajoute le basson dès la mesure 8), les figures de percussions et la mélodie qu'interprètent les vents.

Contrairement à ce qui est souvent le cas dans les musiques traditionnelles, nous n'avons, ici, pas affaire à une simple polyrythmie dans laquelle chaque couche suit son chemin conformément à un pattern prédéfini, mais bien à une polyrythmie comportant des variations. Bien que ceci ne constitue pas couramment un trait polyrythmique, l'usage du terme se justifie cependant dans la mesure où les trois couches se superposent moyennant une assez grande autonomie. Afin de bien faire comprendre ce phénomène, nous allons envisager chaque étage séparément.

L'ostinato des cordes

Les cordes décrivent une figure simple en 2/4, répétée telle quelle jusqu'à la fin du passage. Elle comprend le pattern de contrebasse, qui établit le mouvement de marche, auquel se superposent les quintes répétées au violon selon un modèle laissant vide le temps fort. Notons que le pattern de contrebasse apparaît déjà dès la 4^e mesure de l'œuvre (chiffre 1) et se retrouvera encore plus tard au début de la 2^{ème} Partie.

Violon



Contrebasse

Les figures de percussions

Les percussions présentent, elles aussi, une forme d'ostinato – beaucoup plus complexe cependant ici que celui des cordes. Pour mieux le comprendre, posons que le motif suivant en est la base.

a

Tambour de Basque
Caisse claire
Grosse caisse



Comme nous le voyons, ce motif (a) compte 8 croches ou 4 temps, les trois premiers étant soulignés par la grosse caisse (ce qui rappelle, ici aussi, le mouvement de marche). Mais, ce motif peut aussi être présenté sous une forme légèrement élidée.



b

T. de B.
C.cl.
Gr. C.

Ce motif (b) correspond à un motif (a) dont le troisième temps aurait été réduit de moitié. Il totalise 7 croches, mais conserve les trois temps initiaux marqués par la grosse caisse.

L'extrait de l'*Histoire du Soldat* qui nous occupe est basé sur un enchaînement de ces deux motifs selon la séquence symétrique suivante : bbaabbaabb.

La seule dérogation vis-à-vis de cette alternance systématique se situe au commencement du passage où un troisième motif est introduit.

a'

T. de B.
C.cl.
Gr. C.

Celui-ci (a') est une forme amputée du motif (a) de départ dont il manquerait ici le premier temps. La séquence totale des motifs se présente donc comme suit :

a'**bbaabbaabb**. On saisit tout de suite combien le fait de placer le motif (a') au début de la séquence contribue à travestir l'enchaînement systématique des motifs (a) et

(b) qui lui succèdent. Il s'agit d'un procédé cher à Stravinsky. On le retrouve en effet dans beaucoup d'autres œuvres.

La mélodie des vents

Toute autre cependant, est la complexité de la construction rythmique de la mélodie jouée par les vents.

C'est clairement selon celle-ci que Stravinsky a noté les changements métriques. Voyons donc, tout d'abord, comment s'enchaînent les différentes mesures. En voici la succession :

phrase 1	<u>3/8, 2/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/4, 3/8</u>
phrase 2	<u>3/8, 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 2/4, 3/8, 2/4, 3/8</u>
désinence	<u>2/4, 2/4</u>

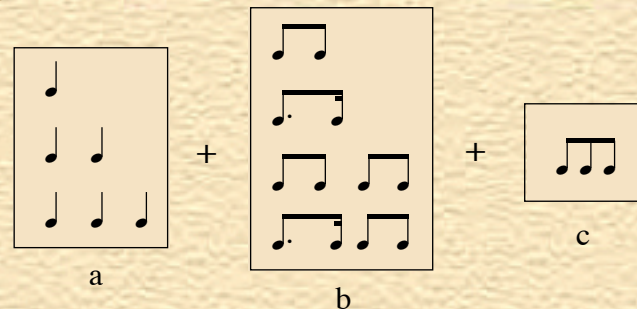
Nous y distinguons deux phrases et une désinence (comme souligné). Dans chacune des deux phrases, les mesures à nombre pair de croches (2/4 et 3/4) sont encadrées par des mesures de 3/8 (nombre impair de croches). On observe, entre ces deux phrases, un phénomène de symétrie avec augmentation. En effet, la phrase 1 va du 2/4 vers le 3/4,



alors que la phrase 2 effectue le chemin inverse. En outre, une augmentation du nombre de mesures de 2/4 d'un facteur 2 et de celles de 3/4 d'un facteur 1,5 est opérée.

Examinons à présent le comportement de la mélodie dans les mesures de 3/8. Toutes ces mesures contiennent trois croches présentées sous forme de broderie chromatique inférieure, à l'exception des mesures 1 et 8, précisément les mesures qui inaugurent chacune des deux phrases. Nous retrouvons ici à nouveau ce procédé qu'affectionne particulièrement Stravinsky et qui consiste à formuler l'exception *avant* la règle.

Il nous appartient maintenant d'élucider la règle. À cette fin, nous allons envisager le rythme mélodique indépendamment du facteur métrique. Il existe dans le rythme de la mélodie un élément invariable que sont les trois croches formant une broderie chromatique inférieure. Entre ces cellules de trois croches interviennent diverses occurrences rythmiques variant d'un total de 4 croches à un maximum de 8 croches. Ces dernières, en outre, s'articulent toujours selon une évolution des valeurs longues (noire) vers des valeurs plus courtes (croche pointée, croche, double croche). On peut modéliser les motifs rythmiques à durée variable ainsi obtenus de la manière suivante :



Nous avons trois modules dont le premier comporte 3, le deuxième 4 et le dernier une seule possibilité. Les éléments du module « a » sont obtenus selon le principe de répétition (la noire initiale est doublée ou triplée). Dans le module « b », on distingue les transformations de l'élément initial par variation (les deux croches deviennent croche pointée – double croche), par répétition ou par un mélange des deux. Le module « c », comme déjà annoncé, ne présente qu'une seule possibilité. De la combinaison de ces trois modules vont naître toutes les variantes des motifs rythmiques de la mélodie. Voici, ci-dessous, la teneur en croches de l'ensemble des motifs de l'extrait, regroupés par phrase.

phrase 1	<u>9-9-9</u>
phrase 2	<u>11-9-9-7-7</u>
désinence	<u>8</u>



On voit qu'ici aussi, Stravinsky semble partir d'une valeur étalon (9) pour opérer ensuite quelques variations dans la durée des motifs suivant une courbe croissante, puis décroissante. Notons enfin que la désinence de la seconde phrase ressemble fort à une variation supplémentaire du module « a ».

Les accents

Dans cette polyrythmie complexe, quelques accents vont venir attirer l'attention de l'auditeur et, ainsi, orienter son interprétation.

Deux accents marquent le début de chacune des deux phrases : l'accent de grosse caisse à la mesure 1 et l'accent de contrebasse à la mesure 8. En ces deux endroits, les patterns de cordes et percussions coïncident pour ainsi dire. Mais ces accents liminaires sont immédiatement contredits par les accents des vents. Ces derniers tombent, en effet, à contretemps par rapport aux figures de la percussion et quelquefois des cordes (mes. 1, 2, 4, 6, 8, 9, 19, 20). Ils sont groupés selon le modèle suivant : **2, 1, 2, 3, 4**. Une fois de plus, nous avons affaire à cette fameuse courbe dynamique – ici décroissante, puis croissante – qui semble présider à un grand nombre d'agencements.

L'auditeur se retrouve ainsi dans une situation typique des phénomènes polyrythmiques : cherchant par nature un point d'ancrage, il effectue un – ou plusieurs – choix (même inconscients) vis-à-vis des repères qui lui sont donnés. Mais Stravinsky entretient l'ambiguïté – et, par tant, la tension rythmique – tout au long du passage : jamais un accent des vents ne coïncide-t-il avec une frappe de grosse caisse. Une stabilisation rythmique relative intervient toutefois aux deux dernières mesures où vents et cordes se rejoignent dans un même mètre.

Après ce petit survol de la partition – qui s'en tient exclusivement à l'aspect rythmique – nous sommes en mesure de comprendre que les trois étages mentionnés possèdent, non seulement chacun leur propre processus évolutif, mais aussi que leur apparente autonomie relève en fait d'un minutieux calcul de la part du compositeur visant à ordonner les rapports particuliers qu'elles entretiennent les unes vis-à-vis des autres. C'est pour cette raison, sans doute, que l'on a donné à ce genre de musique le nom de musique *savante*.



Pour en savoir plus sur l'écriture polyrythmique de Stravinsky: BOULEZ, Pierre. Relevés d'apprenti, Paris. Éditions du Seuil; voir le chapitre « Stravinsky demeure » (pp.75-145).



ET LE FAIRE, C'EST MIEUX ...

- 1 – Restons en phase**
- 2 – Le défi du trimestre**



Restons en phase

proposé par Denis Orloff

4 X = un cycle complet

Mains : D D G D D G

Pieds : D G

D = Droite
G = Gauche

1) T G G G

2) G T G G

3) G G T G

4) T T G G

5) G T T G

6) G G T T G

7) T T T G

8) G T T T G

9) G G T T T G

Faites cet exercice assis, ce ne sont pas les occasions qui manquent (chaises, sol, tables, banquettes, tabouret, etc.).

Les mains marquent la formule rythmique sur les cuisses, avec souplesse et détente.

Les pieds marquent les temps avec le talon.

La voix va introduire des accents.
Onomatopée suggérée : «Toum» (symbole : T).

Prenez conscience de la simultanéité du geste (frappe de la main) et de l'émission du son.

Points 1 à 9 : Suggestions à mettre en boucle après avoir travaillé séparément :
9 cycles à mélanger et à servir bien frais.



Défi du trimestre

proposé par Arnould Massart

C'est très gai de réussir un défi, vous ne trouvez pas ? C'est moins gai quand on se retrouve tout seul à savoir le faire ou, pire, quand les autres ne s'en rendent même pas compte.

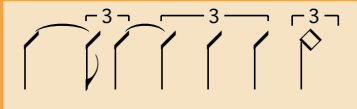
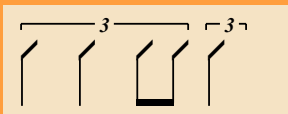
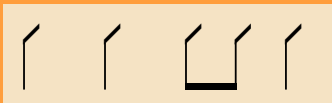
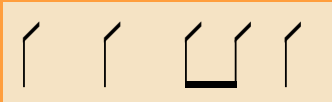
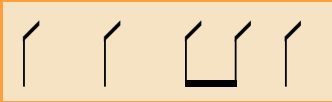
Voici donc un défi à réaliser à deux. Car plus on est nombreux à y parvenir, plus la victoire est grande. Plus aussi le plaisir est partagé...

Vous êtes donc deux : A et B

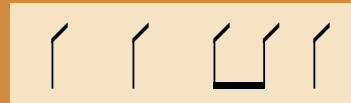
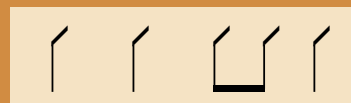
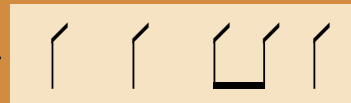
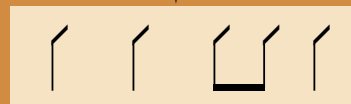
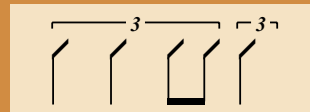
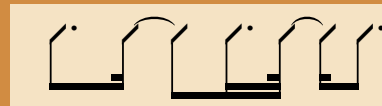
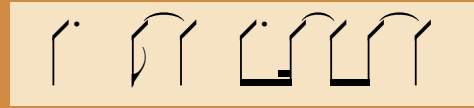
1. Prenez tout d'abord sur votre métronome le tempo précis de 92 à la noire.
2. A commence par frapper en boucle la figure initiale.
3. Sur base de cette figure, B frappe alors en boucle la figure en regard (dans sa colonne).
4. A reprend la figure de B qu'ils frappent maintenant tous deux ensemble.
5. B s'arrête et A continue. La figure qu'il frappe (colonne A, identique à la figure initiale mais dans un autre tempo) devient la nouvelle figure de référence.
6. Sur base de cette figure, B frappe alors en boucle la figure en regard.
7. A reprend la figure de B qu'ils frappent maintenant tous deux ensemble.
8. B s'arrête et A continue. La figure qu'il frappe devient la nouvelle figure de référence. Et ainsi de suite...
9. Après trois changements, c'est B qui garde la figure de base et A qui change.
10. À la fin, vous devez vous retrouver tous les deux sur la même figure à un tempo de 92 à la noire. Si c'est le cas, bravo !



A



B



Les rapports entre les figures écrites s'établissent toujours selon la règle noire = noire.

